

Murilo Miranda da Silva

Ofélia em três atos

Brasília
2013

Murilo Miranda da Silva

Ofélia em três atos

Trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais, habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Professor Eduardo Belga

Brasília
2013

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
I OFÉLIA	6
II CONTEXTUALIZANDO O BELO	10
III SOBRE BOURGUEREAU E MUCHA	13
IV METODOLOGIA	16
CONCLUSÃO	18
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	19
FIGURAS	20

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: <i>Ophelia</i> , John Everett Millais	20
FIGURA 2: <i>Hamlet</i> , Alfons Maria Mucha	20
FIGURA 3: <i>Anunciación</i> , detalhe, Ticiano Vecelli	20
FIGURA 4: <i>Le Crepuscule</i> , William Adolphe Bouguereau	21
FIGURA 5: <i>L'Étoile du soir</i> , Alfons Maria Mucha	21
FIGURA 6: Processo 1	22
FIGURA 7: Processo 2	23
FIGURA 8: <i>Paranoia</i> , Murilo Miranda	24
FIGURA 9: <i>Aceitação</i> , Murilo Miranda	24
FIGURA 10: <i>Descanso</i> , Murilo Miranda	25

INTRODUÇÃO

Este trabalho teórico-prático trata sobre três pinturas da personagem Ofélia de Shakespeare em seus últimos instantes de vida. Propõe uma análise do belo em Ofélia, a partir das descrições de William Shakespeare e da pintura do pré-rafaelita John Everett Millais. Os conteúdos que serão apresentados estão dispostos em quatro capítulos. O primeiro, introduz a personagem Ofélia de Shakespeare ao leitor, em que trechos da peça Hamlet são utilizados para analisar o comportamento dual e a trajetória da personagem através do enredo. O segundo capítulo se encarrega de limitar o conceito do ideal de beleza a um determinado paradigma, para que as pinturas de John Everett Millais, William Bouguereau e Alphonse Mucha habitem o mesmo território conceitual. Logo em seguida, no terceiro capítulo, encontra-se uma pequena análise das técnicas de Mucha e Bouguereau, com suas semelhanças, diferenças e sua contribuição para o trabalho prático. O último capítulo é o da metodologia, onde as etapas do trabalho exposto são abordadas.

I. OFÉLIA

Ofélia é um personagem fictício criado por William Shakespeare para a peça *Hamlet*. É filha de Polônio, irmã de Laerte e potencial esposa do príncipe Hamlet. Alessandra Lessa e Grazielle Pissollatto possuem um artigo onde analisam o drama narrado por Shakespeare, que é marcado por uma constante dualidade entre todos os personagens (SANTOS; PISSOLLATTO, 2010). O príncipe Hamlet, por exemplo, apresenta uma visão deturpada da realidade e, em vários momentos enfrenta constantes crises existenciais. Numa mesma cena, Hamlet passa de protagonista heroico a traidor opressivo, confundindo não apenas a si mesmo, mas influenciando as outras personagens do drama. Essa ambivalência na caracterização das personagens também é perceptível em Ofélia.

As tragédias de Shakespeare encontraram seu auge no romantismo, ambiente em que suas personagens encontram aceitação total, que supervalorizava a melancolia e a morbidez. O artista pré-rafaelita John Everett Millais (1829-1896) utiliza o texto de William como fonte de inspiração para construir uma cena sobre o suicídio da personagem Ofélia (Figura 1). Na peça, palavras como “musa” e “donzela” são qualificadores e dividem a visão com que o espectador/leitor têm da heroína. Porém, além das características descritas, na representação pictórica da personagem de Millais, percebe-se uma outra característica: a dualidade entre ninfa e donzela, um conflito entre o erótico, o puro e as angústias potenciais da existência.

A maioria das personagens são vistas como ambivalentes, pois, em sua maioria, partem dos comentários e percepções do próprio príncipe Hamlet. Nessa atmosfera de dualidade, o espectador/leitor entra em contato com Ofélia, a mais frágil entidade de todo o enredo, que flutua na trama, oprimida por outros personagens masculinos. Sua imagem oscila entre donzela inocente, herança da idade média e da ninfa, reflexo do renascimento (SANTOS; PISSOLLATTO, 2010).

Mas quem realmente é Ofélia? Essa pergunta nem o próprio Shakespeare responde. Na peça, o espectador/leitor não tem uma visão precisa sobre sua personalidade. Toda a trajetória de Ofélia acontece através de figuras masculinas, determinando uma imagem submissa e idealizada, um padrão cultural das mulheres da idade média. Michelle Perrot (1928), em seu livro intitulado de “História das Mulheres no Ocidente”, descreve um comportamento típico da sociedade em que Ofélia se inseriu:

Os sermões dos pregadores, os conselhos paternos, os avisos dos diretores, as ordens dos maridos, as proibições dos confessores (...): as mulheres deveriam conviver com as palavras daqueles homens a quem uma determinada organização social e uma ideologia muito definida tinham entregue o governo dos corpos e das almas femininas. Uma parte da história das mulheres passa também pela história daquelas palavras que as ouviram ser-lhes dirigida, por vezes com arrogância expedita, outras com carinhosa

afabilidade, em qualquer caso com preocupada insistência.
(PERROT, 1980, P. 484)

Ofélia, ao longo do enredo, transfigura-se. O silêncio e a obediência foram gradativamente substituídos pela loucura. A personagem fica no limite entre a criatura erótica sedutora e a virgem donzela indefesa. Na única cena em que Hamlet e Ofélia ficam a sós, ele contradiz seu amor, atacando-a, num discurso onde o belo não se associa a honestidade e a virtude.

HAMLET
Ha, ha, você é decente?
OFÉLIA
Senhor?
HAMLET
Você é bela?
OFÉLIA
O que quer dizer, Vossa Alteza?
HAMLET
Que se você é decente e bela, sua decência não deveria permitir
nenhuma conversa com sua beleza.
OFÉLIA
Mas a beleza, senhor, com quem poderia ter melhor comércio do que
com a decência?
HAMLET
Sim. O poder da beleza transformará antes a decência em cafetina do
que a força da honestidade poderá traduzir a beleza em sua
semelhança. Isso já foi um paradoxo, mas os tempos o comprovam. Eu
amei um dia.
(PEREIRA, 3.1.103-111)

Após a morte de seu irmão Polônio, a loucura de Ofélia permite um comportamento que antes não era tolerado. Alessandra Lessa e Grazielle Pissollatto descrevem esse comportamento da seguinte forma: “imersa na loucura, suas palavras, mesmo em sua desordem e aparente incongruência, elucidam boa parte da angústia existencial e mesmo sexual que permeava a personagem” (SANTOS; PISSOLLATTO, 2010, P. 238). Dentro desse contexto, criado por Shakespeare, existem duas formas de ver Ofélia, a ninfa e a donzela dividem o mesmo corpo.

HAMLET
(...)
A bela Ofélia. Ninfa, em tuas orações sejam
Lembrados meus pecados!
(PEREIRA, 3.1.88-89)

Em consequência de sua loucura e da crueldade de Hamlet, a personagem comete suicídio. No dia seguinte ao diálogo de Ofélia com o príncipe, seu corpo é encontrado flutuando rio abaixo. A morte de Ofélia na peça é contada pela Rainha Gertrudes, de forma idealizada. A pintura de Millais utiliza como base a descrição feita por Gertrudes que, curiosamente, é a única referência à morte de

Ofélia em toda a peça. A narrativa da rainha divide-se em duas partes: uma que antecede o óbito e outra que representa o momento da morte:

RAINHA

Por sobre uma nascente há um salgueiro inclinado
Que espalha as folhas gris no líquido cristal.
Ali fez fantásticas guirlandas, de urtigas,
Margaridas, ranúnculos e orquídeas púrpuras,
A que os ímpios zagais dão um nome vulgar
E as castas virgens chamam “dedos-de-defunto”.
(PEREIRA, 4.7.165-170)

(...) E então tombaram ela e seus troféus floridos
No plangente riacho. Suas roupas se abriram,
E, como uma sereia, boiou por instantes.
E aí entoou refrões de antigas cantorias
Como alguém insensível à própria agonia
Ou como um ente nato e de todo integrado
À água que escorria. Porém, não demorou
E suas vestes, pesando da água que bebiam,
Arrastaram a infeliz de suas doces cantigas
Para os lodos da morte.
(PEREIRA, 4.7.173-182)

A Ofélia de Millais foi pintada usando como modelo a jovem Elizabeth Siddal imersa numa banheira e rodeada de flores silvestres. Depois, o cenário foi elaborado ao longo de quatro meses, em um córrego do condado de Surrey, ao sul da cidade de Londres. O processo criativo demonstra seu interesse em captar a morte de forma autêntica. Com relação a imagem, um grande tronco inclinado preenche o fundo da composição, sobreposto por uma rústica vegetação que emoldura a figura, de forma semelhante ao que foi narrado. Millais condensa ambas as partes da descrição do óbito em uma única narrativa imagética, a pintura é, ao mesmo tempo, a representação da virgem e da ninfa, um limiar entre a vida e a morte. Os detalhes da personagem, as flores espalhadas na vegetação e levadas pela água, o mato crescendo caótico ao redor do riacho e o pequeno rouxinol que assiste a cena impassível, expressam uma preocupação especial tanto com a teatralidade da história; quanto com o realismo da pintura. No entanto, o real interesse está no modo como o artista capta a expressão facial e corporal de Ofélia. A face da jovem é uma mistura de dor e prazer. Sua visão turva compõe com seus lábios semiabertos, que deixam escapar seus últimos momentos. O corpo de Ofélia segue as flores e as folhas mortas que estão ao seu redor. Desligadas de seu vínculo com a natureza, as flores começam a morrer assim como Ofélia.

A representação de Millais possui uma beleza lírica, presente também na descrição de Shakespeare. Ambos os artistas extraem a beleza de um acontecimento funesto. Existe uma tensão entre a vida e a morte. O belo é associado ao grotesco, um valoriza o outro. O belo, porém, não é um conceito de fácil definição. Várias correntes filosóficas, estudiosos e críticos de arte produziram

vasto material teórico na tentativa de traduzir o que é o belo. O belo de Ofélia, quando representado por Millais, segue um paradigma específico de um ideal de beleza. O assunto da sessão seguinte é uma tentativa de contextualizar o leitor sobre o conceito de belo que foi utilizado como fundamento para o trabalho prático.

II. CONTEXTUALIZANDO O BELO

O conceito de belo só encontra sentido verdadeiro quando é interpretado segundo uma determinada corrente filosófica e participa de uma prática efetiva. É nesse sentido que Jacqueline Lichtenstein (1947) define a arte como sendo o império do belo (LICHTENSTEIN, 2004). O belo de Ofélia tem origem na filosofia idealista de Platão e seu conceito só consegue sobreviver dentro de uma filosofia idealista (LICHTENSTEIN, 2004). No levantamento histórico e filosófico de Jacqueline constata-se que, por mais bela e perfeita que seja a beleza natural, a natureza não consegue satisfazer o ideal do pintor.

O movimento neoclassicista surgiu na Europa do século XVIII e teve como base os ideais do iluminismo, renovando os interesses pela cultura da antiguidade clássica. Seus princípios mais importantes eram os da moderação, equilíbrio e idealismo, como uma reação contrária aos excessos decorativos do Barroco. Segundo essa herança, a imagem bela é um reflexo do interior do artista, que copia da realidade, não como as coisas realmente são, mas como elas deveriam ser. “O ser ao qual deveria se submeter, ao menos teoricamente, a mimese, transforma-se agora em um belo concebido como pura idealidade, enquanto a ideia se torna imperceptivelmente um ideal” (LICHTENSTEIN, 2004, P. 15). Para os artistas neoclássicos, o belo é tratado como uma superação da natureza, reproduzida através de um complexo esquema de medidas e proporções, obedecendo inúmeras regras onde as partes compõem a beleza do todo. O discurso destes pintores e de Jaqueline encontram ressonância no texto “O orador” escrito por Cícero (106 a.C – 43 a.C):

O célebre artista, ao dar forma a Júpiter ou Minerva, não contemplava ninguém que lhe servisse de modelo, mas em sua mente estava gravada uma espécie de imagem da beleza ideal: contemplando-a e nela fixado, dirigia sua arte e sua mão de acordo com aquele modelo.
(CÍCERO, apud LICHTENSTEIN, 2004, P. 25)

Em outras palavras, em Cícero, a beleza talvez seja fruto da imaginação do artista em diálogo com o espectador. O idealismo neoclássico parte destes princípios, William Bouguereau (1825-1905), por exemplo, organiza suas composições de forma a valorizar tais ideais, o conjunto das partes valoriza o todo. Em contrapartida, o discurso filosófico de Plotino (205 - 270) registrado em “Enéadas”, questiona essa necessidade de medidas e regras na concepção do belo pictórico. Ele discorre sobre a dificuldade de se definir e identificar o belo como um conceito universal. Questiona-se, na tentativa de encontrar uma resposta para inúmeras perguntas relacionadas a beleza dos corpos.

Os mesmos corpos parecem ora belos, ora não belos, como se uma coisa fosse o serem corpos, outra o serem belos. O que, portanto, é isso presente nos corpos? Pois é preciso observar isto primeiro: o que move atrai os olhares dos que contemplam, fazendo com que se alegrem com a sua contemplação? (...) Pois todos, por assim dizer, afirmam que a simetria das partes, umas com as outras e com o todo, com o acréscimo de uma boa cor, produz a beleza visível e, (...) ser belo é ser simétrico e mensurado. Segundo aqueles, nada simples será belo, mas só e necessariamente o que é composto. (...) No entanto, se o todo é belo, belas também devem ser as partes; pois a beleza certamente não se constitui de partes feias, mas apreende tudo.

(PLOTINO, apud LICHTENSTEIN, 2004, P. 27-28)

A beleza é algo mutável, pois, tanto uma pessoa gorda quando uma pessoa magra, ou uma pessoa fraca comparada com uma forte, podem ser igualmente belas entre si. Os corpos não são necessariamente iguais, mas todos compartilham de uma anatomia semelhante. Sendo assim, a beleza de uma determinada pessoa pode ser associada às formas de sua carnalidade, ou seja, aos tons de sua pele ou aos detalhes anatômicos específicos de sua fisionomia que a caracterizam como sendo ela aquela pessoa singular e não uma outra qualquer.

Além disso, as partes de uma obra de arte podem ter beleza em si mesmas, não necessariamente associadas ao todo. Sob essa perspectiva, Alphonse Mucha (1860-1939), ícone do *art nouveau*, apresenta uma proposta diferente sobre o que é o belo em uma composição pictórica. Suas gravuras são repletas de elementos decorativos e tanto o conjunto da obra, quanto suas partes possuem uma beleza singular (Figura 2). Importante ressaltar que apesar das partes serem belas individualmente, os elementos decorativos são partes fundamentais da obra de Mucha e contribuem para composição geral. Nenhum elemento é disposto de forma aleatória, todos possuem alguma função e contribuem para a leitura da imagem. O filósofo Ficino corrobora com essa forma de construir uma obra de arte.

Entretanto, há quem pense que a beleza reside numa certa [dis]posição dos membros ou, (...) numa certa simetria ou equilíbrio entre os membros, unida a uma certa suavidade das cores. Não admitamos essa maneira de ver [a beleza], pois uma vez que tal disposição das partes só pode ser encontrada em coisas compostas, nenhuma coisa simples poderia ser bela. Contudo, qualificamos como belas as cores fundamentais, as luzes, um som simples, o brilho do ouro e a alvura da prata, (...) que são todas coisas simples. [...]

É comum constatararmos também que a disposição das partes e a medida dos membros são mais regulares num corpo do que em outro. Não obstante, é esse outro que julgamos mais bonito, sem sabermos o porquê, e é justamente dele que gostamos mais. Isso deve bastar para nos incitar a não definir a beleza como uma certa disposição das partes.

(FICINO, apud LICHTENSTEIN, 2004, P. 46-47)

Ficino dá o exemplo de que a disposição simétrica das partes de um corpo não o fazem belo. Determinadas regras e proporções não precisam ser fielmente reproduzidas para que exista beleza em um corpo. Mucha, por exemplo, desenvolveu um método de síntese da figura humana na qual uma representação feminina é, ao mesmo tempo, uma mistura de linearidade gráfica com volumes e

proporções realistas. O uso do grafismo e da linearidade, ou não, de uma figura em nada tem a ver com a beleza ou a veracidade de uma cena descrita. Estes dois artistas são capazes de criar a mesma atmosfera e o mesmo humor em uma obra, independente de seus estilos pictóricos. A sensação que o espectador terá ao ver uma determinada pintura, por exemplo, pode ser a mesma, independente de sua síntese.

Mas, afinal, como pode se caracterizar a beleza de um corpo? O mesmo Ficino discorre sobre o assunto: “É um ato, um impulso, uma graça que nele se exprime sob a influencia de sua ideia.” (FICINO, apud LICHTENSTEIN, 2004, P. 51). A beleza pode nascer da proporção e da simetria compostas pelas partes corpóreas e materiais, enquanto que a graça pode ser gerada a partir dos atos e movimentos provocados pela personalidade de quem habita aquele determinado corpo. A Ofélia de Millais, por exemplo, possui uma característica peculiar em sua representação: ainda não está morta. Esse fato exemplifica tanto Ficino quanto André Félibien, que escreve sobre o belo e a graciosidade gerada a partir das atitudes e dos movimentos. Se Ofélia tivesse sido pintada sem vida, suas características de donzela ainda poderiam ser representadas através de sua expressão corporal.

Ao vermos uma bela mulher julgamos sua beleza primeiramente pela relação regular que há entre todas as partes de seu corpo; contudo, não se pode julgar sua graça senão quando ela fala, ri ou faz algum movimento.

O mesmo ocorre com obras de escultura ou pintura, nas quais não há graça quando os artífices não sabem das suas figuras atitudes e movimentos adequados à beleza de seus membros ou à ação que eles devem desempenhar. (...) Pois a beleza e a graça formam uma obra perfeita.

(FÉLIBIEN, Andre, apud LICHTENSTEIN, 2004, P. 64)

Ha uma diferença no que diz respeito entre representar e reproduzir. Um pintor, em específico, busca em seu trabalho dar vida a sua obra, inspirando-a de beleza e graça, imitando a realidade da melhor maneira possível, enquanto que outro pintor pode simplesmente copiar um objeto. Este segundo retrata somente o que vê e o que acredita que pode ser registrado e, muitas vezes, esse tipo de trabalho resume-se a uma pintura bem resolvida, com técnica apurada e medidas precisas, porém vazio de sentido, faltou-lhe a vida. Faltou-lhe a sensibilidade.

Dos artistas citados, William Bouguereau e Mucha, contemplados a seguir, são as principais referências estilísticas adotadas para a produção do tríptico.

III. SOBRE BOURGUEREAU E MUCHA

William Adolphe Bouguereau (1825-1905) é um pintor predominantemente neoclássico, foi aluno e, posteriormente, professor da Escola de Belas Artes de Paris. Presidiu a Sociedade de Pintores, Escultores e Gravadores em 1876. Produziu 826 quadros. Segundo a biografia escrita por Damien Bartoli (2006), para Bouguereau, existia um único tipo de pintura: aquela que apresentava uma visão da perfeição, da beleza e do esmalte impecável presentes nos italianos Veronese e Ticiano, que se caracterizam por uma pincelada suave, onde as cerdas são quase imperceptíveis, finas camadas de tinta se sobrepõem, as cores podem ser saturadas ou não, porém, sempre suaves. Essa combinação de características resulta em uma pintura nítida e brilhosa (Figura 3).

A característica da pintura em óleo sobre tela de Bouguereau também é a de uma obra construída camada após camada para conseguir um efeito liso de verniz e atenuar a saturação das cores, suavizando as linhas. Seu acabamento apresenta poucos indícios de pincelada e as figuras são cuidadosamente modeladas com um sombreamento gradual dos contornos. Geralmente suas composições funcionam em torno do corpo humano e, curiosamente, o nu, só é presente em 10% de sua produção (BARTOLI, 2006).

A pintura *Le Crepuscule* (Figura 4) ilustra as preferências estilísticas citadas. A cena se projeta para cima do espectador devido a imponente e única figura que ocupa mais de dois terços da composição, em posição central. Seu olhar para baixo é um resgate de uma característica comum nas antigas obras gregas, um olhar que demonstra delicadeza e languidez, num convite a ser observada.

Platão e Marcilio Ficino argumentam que o corpo nu é indissociável do erotismo, da atração. A sensualidade de *Le Crepuscule* está presente em um corpo idealmente liso, com o pescoço destacado pela inclinação da cabeça, a delicadeza da mão esquerda que se apoia levemente no ombro de mesma orientação evidencia seu busto desejável, iluminado suavemente pela luz crepuscular que incide da esquerda para a direita da composição. Seus curtos cabelos esvoaçantes e seu olhar semicerrado buscam diminuir o impacto causado pelo contraste do tecido de cor escura, organizado de forma a envolver a alva figura, aumentando nitidez dos contornos e proporcionando uma valorização tátil dos volumes. A linha do desenho é fluida e contínua, sua pintura promove um encontro sensorial e intelectual com a beleza. O corpo ligeiramente torcido da figura lembra uma estátua de mármore, o trabalho com a cor e os tons rosados da pele agregam maciez às formas. Segundo Rosseau, o rosa é “o vermelho do amor e do sangue, do fogo e de todos os ardores, [...] temperado [...] pelo branco da sabedoria e da pureza” (ROUSSEAU, 1990, P. 123). Ou seja, o rosa é duplo e feminino: é amor e sabedoria.

A pintura se organiza de forma central, com a figura numa composição sólida, a delicadeza com que as pontas dos dedos dos pés da ninfa tocam o limiar das águas, em contrapartida, criam a incrível sensação de leveza, como se ela levitasse livremente ao sabor do vento. Com relação à paisagem, a representação da água contribui para o equilíbrio da composição. O oceano revolto juntamente com o movimento do tecido, que é conduzido pela mão direita em um delicado formato de pinça, promovem dinamicidade e movimento para a cena. Por fim, a lua e a pedra, bem como sua sombra escura submersa, posicionadas no canto esquerdo da imagem, podem ser consideradas um segundo pilar menor que sustenta a composição. Esses elementos agem de forma a acentuar o complexo esquema de curvas e contracurvas presentes na figura e no tecido, exemplificando a metodologia de Bouguereau, que valoriza as partes em função do todo.

Bouguereau tem uma forma de pintar que corrobora com o discurso de que as partes colaboram para a beleza do todo, onde todas as partes são mensuradas e minuciosamente trabalhadas e não funcionam separadamente. A composição clássica de Bouguereau se assemelha ao desenho de Mucha enquanto formas e proporções. Porém, o tratamento pictórico de Mucha é mais linear e gráfico. Os dois artistas possuem uma formação acadêmica semelhante, mas os resultados de suas imagens são absolutamente distintos. Como dito anteriormente, são duas formas diferentes de se trabalhar com a beleza.

Alfons Maria Mucha (1860-1939), que era oriundo da Morávia na República Checa, foi contemporâneo de Bouguereau. Apesar de ter nascido na República Checa, a cidade onde teve mais sucesso e reconhecimento foi Paris. Sua obra está ligada ao estilo, cujo nome representava um modelo estético: a Arte Nova. O trabalho de Mucha se distancia do trabalho de Bouguereau, enquanto tratamento pictórico, criando outro paradigma. Bouguereau prega pelo extremo realismo das formas com medidas e proporções perfeitamente executadas, sem uma pincelada aparente (BARTOLI, 2006), o outro cria uma síntese das formas com um grafismo sólido, valorização de elementos decorativos em composições predominantemente verticais. Suas temáticas, porém, se assemelham em alguns aspectos.

Mulheres exuberantes, cabelos esvoaçantes e tecidos fluidos são os atributos que se associam às obras de Mucha. Apesar de ser tanto pintor, desenhista, escultor, decorador e designer de jóias, seu talento revelou-se extraordinariamente no domínio das artes gráficas. A técnica dos processos de reprodução, em 1885, já estava bastante avançada, o que contribuiu decisivamente para a grande popularidade e êxito que os inúmeros cartazes e ilustrações.

Suas ilustrações possuem uma forte influência simbolista. Renate Ulmer, na introdução de seu livro, escreve o seguinte: “Mucha encontrou nos quadros contemporâneos [de 1888 a 1898], por exemplo em obras de Odilon Redon, Carlos Schwabe e Gustave Moreau, a imagem da mulher que,

conforme o mito da época, oscilava entre *femme fatale* e princesa sonhadora.” (ULMER, 2006). O texto de Ulmer descreve como a figura feminina foi representada por Mucha na *belle époque* parisiense: uma entidade híbrida, hora decidida e desafiadora, hora languida e delicada. No entanto, diferentemente de seus contemporâneos simbolistas, o artista subjugava as alegorias e os motivos pictóricos a um efeito geral decorativo (ULMER, 2006). Apesar de seu desenho clássico, o tratamento compositivo da obra de Mucha possui uma inesgotável riqueza em elementos pictóricos ornamentais.

A gravura *L'Étoile du soir* (Figura 5) dialoga com a obra *Le Crepuscule*. Bouguereau modulava as formas do corpo com linhas suaves e um sombreamento gradativo, e a primeira coisa a ser notada na gravura de Mucha é exatamente a diferença estilística com que o traçado caligráfico, de forma precisa, delineia os contornos. As sumptuosas cabeleiras da figura feminina e o tratamento dos tecidos em *L'Étoile du soir* não passam despercebidos, pelo contrário, são elementos que saltam a vista. Os cabelos são frequentemente o centro da composição. As madeixas em forma de arabescos estão floreadas e esvoaçam livremente ao vento. Uma luz espectral incide diretamente sobre o pescoço inclinado e desnudo, numa composição semelhante a obra de Bouguereau. As vestes que se moldam ao corpo lembram obras clássicas de escultura e possuem um detalhado trabalho de estamparia, tornando-as atemporais. Todas as pregas são minuciosamente moduladas para criar um drapeado puramente ornamental, evidenciando o caráter decorativo da composição.

Parafraseando o erotismo de *Le Crepuscule* com uma simplicidade requintada, a ninfa de Mucha exhibe delicadamente seu busto, emoldurado por um complexo arranjo de tecido. Além disso, a alva figura, num súbito movimento, esconde seu rosto como se não quisesse ser observada. Mesmo estando completamente vestida, com exceção dos seios, podemos definir sua silhueta e observar que ela faz uma suave inclinação para a direita, enquanto que os tecidos criam uma contracurva à partir de seu quadril. A dinamicidade da cena está concentrada no ritmo dos panos. O cenário é simples, se não inexistente. O fundo possui uma variação cromática que vai de amarelo, passando pelo verde e terminando num tom saturado de vermelho organizado de forma a sugerir uma paisagem noturna. Além disso uma grossa moldura preenche os limites da gravura com motivos florais.

Essa dicotomia entre realismo e síntese, decorativo versus não-decorativo são questões comuns que unem os paradigmas dos dois pintores no trabalho prático aqui proposto.

IV. METODOLOGIA

Para exemplificar o processo de criação das obras, as sequências de imagens (Figuras 6 e 7) ilustram algumas etapas recorrentes na metodologia. Com o intuito de não prolongar este capítulo, somente a primeira sequência de imagens (Figura 6) terá seu processo descrito, pois todas se assemelham nesse aspecto.

Com relação a figura 6, os elementos decorativos do primeiro rascunho foram sendo gradativamente substituídos e retrabalhados. A forma dourada do primeiro plano desapareceu dando lugar a uma atmosfera enevoadada, a mulher começou a ser definida com uma iluminação difusa e um princípio de cenário nascia no horizonte da composição. A grande esfera dourada e sua projeção alegórica foram substituídas por elementos mais consistentes. A esfera agora é uma circunferência negra com quatro cortes verticais e simboliza uma paranoia, um possível conflito interno da personagem. A projeção alegórica se transformou em um céu idealizado com motivos boreais. Uma cadeia rochosa e um primeiro plano pantanoso são elementos escolhidos para contrastar simbolicamente com o conceito da personagem. Essa vegetação pantanosa indica movimento, em contraste com a apatia da personagem, logo, necessitou de um estudo compositivo à parte, para que as formas e a dinâmica se adequassem ao que já existia posteriormente.

Ainda sobre a metodologia, é interessante comentar sobre alguns tópicos relevantes do trabalho, como o fato de que o tríptico foi elaborado no computador e posteriormente impresso, implicando numa série de paradigmas. Esse processo chama-se digigrafia, uma técnica relativamente nova, que parte de um desenho feito à lápis ou em nanquim sobre papel, que é digitalizado por um *scanner*, manipulado manualmente em um programa de tratamento de imagens e depois impresso através de uma impressora de alta qualidade. No mundo virtual, trabalha-se com cor luz, ou seja, com a mistura das cores verde, vermelho e azul. Essa mistura de cores é conhecida como padrão RGB. No padrão RGB o artista pode trabalhar com uma paleta de cores literalmente infinita. Algumas cores, inclusive, não existem no mundo pictórico, como alguns tons saturados de ciano, por exemplo. Quando um trabalho virtual é impresso, as informações de cor luz (RGB) são traduzidas em cor pigmento, que se caracterizam pela mistura de ciano, magenta, amarelo e preto, padrão CMYK de impressão.

Construir uma imagem no computador não é a mesma coisa que uma imagem construída pelo computador. O artista que elabora uma pintura no computador utiliza-se de uma ferramenta de interface gráfica denominada de mesa digitalizadora (ou *pen tablet*, em inglês) e um *software* de edição de imagens que simula os efeitos pictóricos das ferramentas usadas pelo artista no mundo real, como pincéis, espátulas, máscaras, aerógrafos, etc. Essa ferramenta gráfica possui uma área

sensível que se ativa com uma caneta de ponta especial. Os movimentos e a pressão que o artista descreve nesse aparelho são interpretados e traduzidos para o programa de computador que simula um efeito de traço ou pincelada. O processo computacional de forma alguma exclui as técnicas tradicionais. Esse método pode ser considerado como um novo tipo de material ou até uma nova técnica pois, além do computador simular esse universo analógico em informações matemáticas, algumas regras físicas podem ser ignoradas, como o controle e a livre manipulação das camadas de uma pintura.

As três últimas imagens que se encontram nos anexos (figuras 8, 9 e 10) são as mesmas imagens exposta na galeria Espaço Piloto no primeiro semestre de 2013, resultado deste trabalho teórico-prático.

CONCLUSÃO

A referência iconográfica de John Everett Millais, juntamente com o contexto de belo apresentado e as características pictóricas de Bouguereau e Mucha, foram os pilares de sustentação deste trabalho. O belo, como dito anteriormente, é um conceito de difícil definição. Porém, quando analisada sob certa perspectiva, a beleza de Ofélia é proveniente de sua graça que é gerada através de suas atitudes. Filósofos como Ficino evidenciam que a beleza é algo muito mais subjetivo que a mera medida e proporção das partes. Ele descreve essa subjetividade como algo incompreensível.

O trabalho prático procurou interpretar o lirismo de Millais e Shakespeare em três momentos. A partir dos resultados do trabalho, observou-se a necessidade de retorno ao desenho de observação, enquanto rascunho, para exercitar o desapego das formas e a qualidade dos elementos, com o objetivo de potencializar a composição de produções futuras. O resultado pictórico do cenário, por exemplo, não é mesmo quando comparado com a figura humana. O trabalho indica que o estudo de objetos inanimados, como árvores, rochas, água ou nuvens, dentre outros, é imprescindível. Além disso, como um possível desdobramento, pode-se realizar duas versões de uma mesma imagem: uma versão digital e uma pintura tradicional, em acrílica ou óleo sobre tela, onde as imagens fossem construídas simultaneamente de forma a criar um diálogo entre as duas técnicas, comparando suas metodologias, seus resultados e possibilidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUBY, Georges; PERROT, Michelle: **História das mulheres no ocidente: do Renascimento à Idade Moderna**. Porto: Afrontamento, 1980.

LICHTENSTEIN, Jacqueline: **A pintura: Textos essenciais. Vol. 4: O belo**. São Paulo: Editora 34, 2004

PEREIRA, Lawrence Flores: **Hamlet, de William Shakespeare**. Rio de Janeiro: Editora 34, no prelo.

ROUSSEAU, RenÉ-Lucien. **A linguagem das cores**. São Paulo: Pensamento, 1990.

SANTOS, Alessandra Lessa dos; PISSOLLATTO, Grazielle: **Entre a donzela e a ninfa: duas maneiras de perceber a Ofélia de Shakespeare**. Todas as Musas, ano 01, número 02, p. 234-244, 2010.

ULMER, Renate. **Mucha**. Singapura: Taschen, 2006.

texto consultado na web:

BARTOLI, Damien. **Willian Bouguereau**. 2006. Disponível em:
http://www.artrenewal.org/museum/b/Bouguereau_William/bio1.asp.

FIGURAS



Figura 1: *Ophelia*, John Everett Millais, 1852, óleo sobre tela, 76 x 112 cm.



Figura 3: *Hamlet*,
Alfons Maria Mucha,
1899, litografia, 76,5 x
205,7 cm.



Figura 2: *Anunciación*, detalhe, Ticiano Vecelli, 1564.



Figura 4: *Le Crepuscule*, William Adolphe Bouguereau, 1882, óleo sobre tela, 67,73 x 127 cm.



Figura 5: *L'Étoile du soir*, Alfons Maria Mucha, litografia, 1902.



Figura 6: *Processo 1*, Murilo Miranda, 2013.

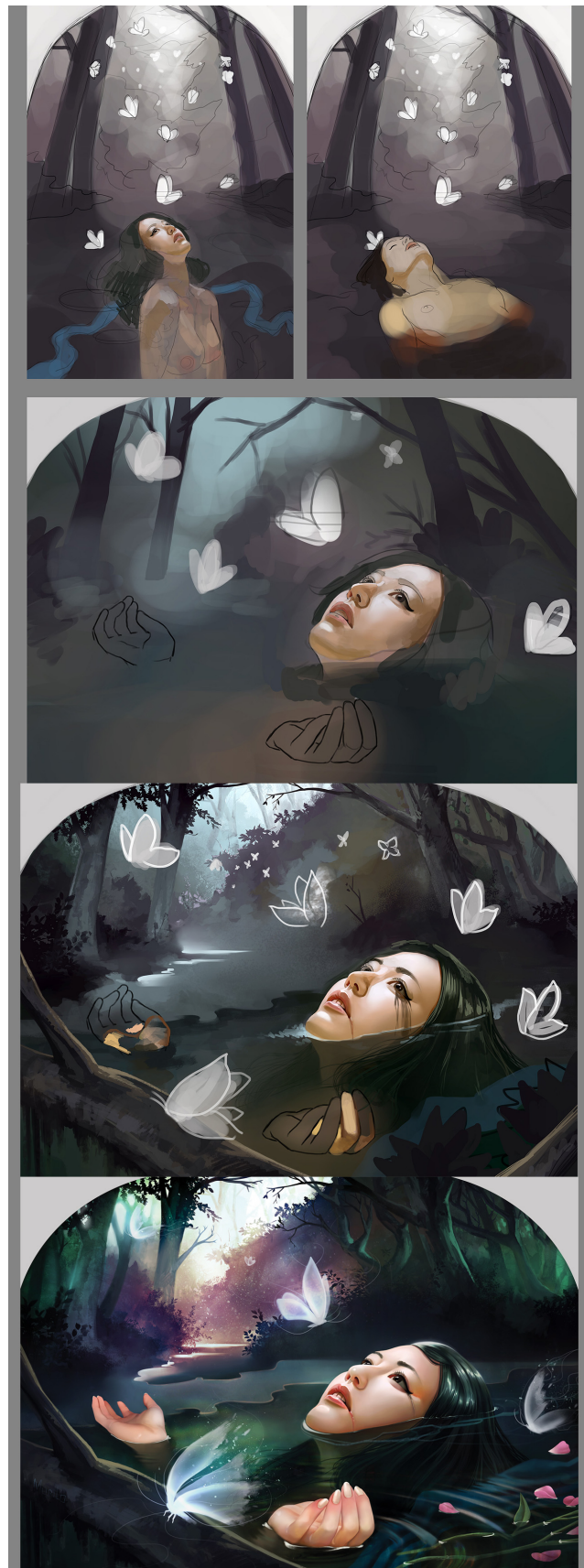


Figura 7: *Processo 2*, Murilo Miranda, 2013



Figura 8: *Paranoia*, Murilo Miranda, digigrafia, 2013.



Figura 9: *Aceitação*, Murilo Miranda, digigrafia, 2013.



Figura 10: *Descanso*, Murilo Miranda, 2013